

1914 no Porto e em Viena: Duas casas, dois arquitectos.

Ana Luísa Rodrigues*

Resumo

Em 1914 Júlia e José Marques da Silva foram habitar a casa na Praça Marquês do Pombal da cidade do Porto, desenhada pelo próprio arquitecto. Nesse mesmo ano Lilly e Hugo Steiner também foram habitar a casa na St.Veit-Gasse da cidade de Viena, desenhada por Adolf Loos. Partilhando uma mesma contemporaneidade, estes dois arquitectos projectam duas casas que respondem a programas semelhantes, partilhando aspirações idênticas, quer do ponto de vista da encomenda, quer da prática profissional da arquitectura. Neste ensaio pretende-se perceber o que é que as une e o que as distingue, não só na sua origem, mas também cem anos depois (2014).

Palavras-Chave: Casa; Habitar; Século XX; Contemporaneidade;

* Escola de Arquitectura da Universidade do Minho

No Porto¹

Corria o ano 1909. Aprovava-se o projecto para a nova casa de José Marques da Silva. Tratava-se da casa para a sua família, mas também o seu «*atelier*», o seu local de trabalho.

Em 1914 José e Júlia² instalavam-se na casa que seria cor-de-rosa³ e se situava na cidade do Porto, na Praça Marquês do Pombal 44, estando inerente, nesta localização, um certo estatuto social. Foi construída num lote de terreno adjacente ao Palacete Lopes Martins⁴, do tio de Júlia. José foi o arquitecto que a projectou, com o intuito de se expressar, testando as suas habilidades técnicas, as suas competências profissionais.

Em 1869 José Marques da Silva nasce em Paranhos, na cidade do Porto. O primogénito era filho de «*marmorista*» que na viragem do século já era considerado um industrial de relativo sucesso na cidade, permitindo que desde cedo se dividisse entre as tarefas do liceu e da oficina do pai, onde se inteirava com a prática deste ofício e com o respeito pelo material, preparando-o para a entrada na Academia Portuense de Belas-Artes (1882), fazendo-o reconhecer mais tarde: «*Comecei por artista de cinzel, continuei como artista de lápis.*»⁵ Com o desejo de ser arquitecto inscreveu-se no curso de Arquitectura Civil, que conclui em 1888, candidatando-se de seguida ao *concurso para pensionistas de estado em países estrangeiros na classe de arquitectura* com vista à ingressão na Escola Nacional de Artes Decorativas de Paris. Sem que lhe tenha sido atribuída uma «*bolsa*», é às custas do esforço financeiro da família que em 1889 parte para Paris à procura de uma preparação mais esmerada. Em 1895, com os créditos suficientes para admissão, candidata-se ao Diploma de Arquitectura desenvolvendo um projecto para uma *Gare Central*. Mas é em 1896 que obteve o tão desejado diploma, regressando definitivamente ao Porto, impregnado de cosmopolitismo, envolto em suposta erudição, inspirado pela «*Belle-Époque*» parisiense. Já na sua cidade natal, depressa se envolveu com influentes personalidades locais, maioritariamente políticos, consolidando desde logo uma prática profissional relevante, associada a clientes de considerável prestígio socioeconómico, e alcançando uma distinta deferência quando, em 1913, assumiu a direcção da Escola de Belas Artes do Porto.

A ideia de projectar a sua própria casa sustentava-se não só no estatuto social que pretendia firmar, numa assumida postura burguesa, mas também seria «*uma montra*» das suas capacidades, tanto mais se ali acolhesse o seu *atelier*, concretizando-se como o lugar ideal para receber os seus

¹ Advertência: Por opção da autora este texto não aplica o novo acordo ortográfico.

² Júlia Lopes Martins casa com José Marques da Silva em 1901. Em 1914 nasce a única filha do casal, Maria José.

³ Estudos indicam esta hipótese, embora não seja possível aferir a cor exacta da sua primeira pintura.

⁴ Em solteira, Júlia residia com os tios neste Palacete. Apenas herda o terreno da casa em 1922. Desde 1998 esta casa acolhe a Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS).

⁵ António Cardoso, «*O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura do Norte do País na primeira metade do séc.XX*», p.13.

clientes. A hipótese surgiu efectivamente com a cedência de uma parcela de terreno, contígua à casa da família da mulher. Se por um lado alimentava o «*status*», na perspectiva de uma continuidade patrimonial⁶; por outro lado tornava-se um desafio por se tratar de um lote comprido e estreito, característica que era muito comum na casa burguesa tradicional da cidade do Porto. Porém, Marques da Silva não estava interessado em projectá-la à imagem das muitas que consolidavam a malha urbana da época, antes, queria construir algo que fosse ao encontro do que aprendera em Paris, ou seja, queria evidentemente associar-se a uma arquitectura «*afrancesada*». Logo, o seu primeiro desafio prendeu-se com o repensar o modelo tradicional, contornando as condicionantes inerentes àquelas circunstâncias, adaptando-o, indo ao encontro das suas expectativas. Porventura as suas preocupações prendiam-se mais com o invólucro, i.e. com a implantação, com a volumetria, com o aparato formal, com a caracterização das fachadas: das aberturas à «*pele*», aos remates, aos ornamentos decorativos dos alçados, e do seu interior, etc.. Porventura não estaria tão interessado em questionar a sua organização funcional, porque o modelo tradicional satisfazia o seu «*habitar*», comum aos modos de vida da época, num registo eminentemente aburguesado.

Logo, a solução resultou de um ajuste pertinente e sagaz entre o que pretendia e o que poderia fazer naquele lugar. Deu primazia ao espaço doméstico, concedendo-lhe dois pisos (mais sótão) e semienterrou o *atelier*, com acesso independente ao nível do piso térreo. No lote, implantou-a alinhada à face do passeio e pela cêrcea da construção contígua. Ao aproveitar a zona ajardinada dos dois terrenos (onde um pequeno murete delinea o limite de cada um), dá espaço ao alçado lateral aproveitando para jogar com pequenos volumes que se destacam, deslocam, e se encaixam na fachada, ora chanfrando os ângulos, nomeadamente o que faz charneira com a praça, ora fazendo sobressair pequenos varandins ou «*bay-windows*», acentuando a sua tridimensionalidade e atribuindo-lhe um carácter quase de alçado principal. Assim a casa aparece de costas para a edificação contígua, de lado para a praça, e de frente para uma pequena zona arborizada, conseguindo inverter o esquema que lhe era suposto assumir. Mas na fachada da praça, aproveita para exibir e «*catalogar*» as suas capacidades e agilidades projectuais, usando diversos pormenores decorativos, numa alusão a vários temas compositivos e motivos estilísticos⁷. O acesso descentra-o, colocando-o lateralmente no limite do lote, dissimulado num pequeno volume coberto que configura um vestíbulo de distribuição, com uma escala assumidamente doméstica.

Ao entrar, descendo quatro degraus em direcção ao jardim, encontra-se a porta de acesso ao *atelier*. Dentro, os espaços hierarquizam-se no carácter, dos materiais de revestimento às dimensões, dando especial atenção às fenestrações. Cada divisória dispõe de luz natural, quer nas duas pequenas salas de trabalho que espreitam a praça (através de janelas altas, quase gateiras); quer na *sala de receber* e na *sala do Mestre* que olham o jardim. Assim, distribui estes espaços colando-os às fachadas e encosta a

⁶ A este propósito ver Rui Ramos, «*Um Lugar no Porto: a casa-atelier de Marques da Silva*» in «*Uma porta pode ser um Romance_Casas no Marquês*», p.14.

⁷ A este propósito ver Rui Ramos, op.cit, p.17 e António Cardoso, op.cit, pp.536-38.

circulação, o acesso vertical interior, o sanitário e uns arrumos, na parede cega que contacta com a edificação vizinha.

Mas ao subir as escadas que se encontram à esquerda do vestíbulo da entrada, acede-se ao primeiro piso, ao lar. A sua organização funcional é convencional, usando o primeiro piso para as áreas de cariz social, elevando a intimidade para o piso superior, deixando o sótão para os aposentos dos serventes. Todo o interior é delicadamente trabalhado nos detalhes, dos tectos aos revestimentos. A circulação é segregada, entre os donos da casa e os empregados, como era de «*bom-tom*» numa casa burguesa. O grande «*hall*», o espaço que ampara a escadaria de acesso ao piso dos quartos, assume-se como o mais representativo da casa, sendo uma zona mista, de estar e de distribuição, que se relaciona com o vestíbulo, o escritório-biblioteca, a *sala de visitas*, a *sala de jantar* e o acesso às zonas de serviços. Ali uma grande janela enche o espaço de luz e deixa ver o verde das árvores que preenchem o jardim que a separa do Palacete vizinho. Ao lado da zona de comer, que se vira para o jardim das traseiras, localiza a cozinha e respectivas áreas de apoio que se autonomizam num pequeno volume encaixado atrás, com acesso directo ao piso térreo por questões de eficiência funcional (onde também dispõe de arrecadações), e à semelhança da matriz tipológica comum na casa burguesa portuguesa, de lote estreito. Nada comum foi a colocação de um sanitário por cada piso, no interior da casa, bem como a distinção que dá à *sala de banho* do piso dos quartos e as áreas adjacentes aos quartos que atribui à «*toilette*». Quanto ao seu quarto de dormir, forra-o com janelas, abrindo uma, em porta, concedendo-lhe ainda um pequeno varandim que se esgueira, empoleirando-se sobre a Praça.

E assim, com a sua *casa-atelier*, Marques da Silva⁸ assume a sua ideia de casa, numa resposta esmerada que reflecte o seu «*modus faciendi*», ilustrando a realidade arquitectónica portuguesa do início do século XX.

Em Viena

Corria o ano 1910. Aprovava-se o projecto para a nova casa de Lilly Steiner. Tratava-se da casa da família, mas também o *atelier* da pintora e ilustradora, o seu local de trabalho.

Em 1914 Lilly e Hugo⁹ habitavam a casa que era branca, situada nos subúrbios residenciais da cidade de Viena, na St.Veit-Gasse 10. Adolf Loos foi o arquitecto que a projectou, expressando-se, revelando o seu pensamento arquitectónico e evidenciando as suas competências profissionais.

Em 1870 Adolf Loos nasce em Brno, cidade do império Austro-húngaro. O primogénito é filho de «*marmorista*» que no final do século era já considerado um artista de relativo sucesso na cidade. Mas a sua morte precoce (tinha Loos apenas nove anos) vai transformar-lhe a vida. Aluno

⁸ Quiçá de um modo ecléctico, veja-se a este propósito José Miguel Rodrigues, «*Arquitectura, Eclectismos, Historicismos*» in «*Dicionário de História da República e do Republicanismo*» (Volume I: A-E).

⁹ Em 1904, Lilly casa com Hugo Steiner, empresário que conheceu Loos através de Karl Kraus. Para os Steiner, Loos reformula o apartamento em 1900; constrói quatro lojas: Viena (1904, 1906); Knize_Berlim (1924), Knize_Paris (1926), ver Bukhardt Rukschio e Roland Schachel, «*La Vie et l'Œuvre de Adolf Loos*», pp.69-70.

brilhante no liceu entra na Technisch Hochschule de Dresden, vendo-se obrigado a deixar a família e cedo instalar-se em Viena – cidade que faz sua – onde acaba por arranjar um grupo de amigos e clientes influentes, muitos deles artistas e intelectuais de vanguarda. Depressa Loos assume-se verdadeiramente cosmopolita, adoptando um estilo de vida discreto mas livre de preconceitos, vivendo algumas temporadas em Paris e Londres. Viaja o mais que pode, construindo em Paris, Berlim, Praga, etc..

Mas foi em 1896 quando regressou dos Estados Unidos da América, carregado de referências, fascinado pela «cultura do habitar» americana, que Loos se destaca de todos os seus colegas contemporâneos. Os três duros anos que viveu na América revelaram-se marcantes na sua vida, influenciando definitivamente o seu pensamento arquitectónico e toda a sua obra. A partir de 1898, começa a escrever assiduamente para o prestigiado jornal *Neue Freie Press*, demonstrando a sua perspicácia e sensibilidade, consolidando uma opinião crítica, que começando por confrontar a burguesia Vienense com a sua própria cultura do quotidiano, acaba por se afirmar como um dos grandes Mestres do Movimento Moderno. Em 1908 escreve *Ornamento e Delito*, onde termina assumindo que a «ausência de ornamento é sinal de força intelectual»¹⁰.

Quando os Steiner lhe encomendaram o projecto da casa, Loos respondeu de forma surpreendente, contornando com perícia os diversos contratempos. Sendo permitido construir apenas um piso à face da rua, assumiu-o semielevado, desenhando uma dissimulada mansarda numa cobertura semicircular que articulava a transição entre a fachada principal da frente da rua e a posterior, virada para o jardim, onde atribuiu uma cobertura plana que assumia os três pisos, necessários para responder às solicitações do programa. Assim, implantou-a adoptando um volume compacto que se soltava no lote de terreno, organizando-a hierarquicamente e de um modo convencional: semienterra a cave que acede à garagem (com arrecadações); usa o primeiro piso para as áreas de cariz social; eleva a intimidade para o piso superior; deixando o sótão para os aposentos dos serventes.

O alçado principal desenhou-o tripartido, simétrico, ainda que desigual. No alçado posterior usou a simetria num jogo de volumes que se deslocam, criando reentrâncias que são convenientes no interior e que simultaneamente acolhem o terraço que liga a zona comum ao jardim das traseiras. Todas as janelas (das quatro fachadas) adquirem a dimensão precisa, tendo em conta também a sua pertinência interior. Por fora, a casa assume uma total ausência de ornamento, sendo estucada de branco, evidenciando superfícies impecavelmente lisas. E ainda que o resultado final seja único, ou até excêntrico (à época), julgamos não se tratar de um puro processo de abstracção, antes, tratou-se de uma solução eficaz, utilizando técnicas testadas, uma vez que ao rebocar a casa com argamassa de cal simples, fá-lo como também se fazia na antiga casa vienense, assim como usa chapa metálica laminada na cobertura curva, indo ao encontro da tradição construtiva local.¹¹

Ao centro do alçado principal, no cimo de uma pequena escadaria, uma grande porta envidraçada organiza um pequeno vestíbulo que se subdivide:

¹⁰ Adolf Loos, “Ornamento de Delito” in Adolf Loos, “Escritos I. 1897/1909”, p.355.

¹¹ A este propósito ver Benedetto Gravagnuolo in “Adolf Loos”, p.139.

à direita leva-nos ao acesso social (átio); à esquerda ao acesso funcional (cozinha). Dentro, as plantas dos pisos são optimizadas e organizadas de forma quase intuitiva, reduzindo ao m ínimo os espaços de circulação. Ao lado da cozinha, encaixa uma contida escada elipsoidal, de serviço, que une todos os pisos. No «hall» encosta uma escada que s e enrola delicadamente, subindo ao piso dos quartos. Este acolhedor espaço de entrada forra-o com um lambrim de madeira, ora carregado de prateleiras, ora encastrando um sofá que define uma área de *espera*. É por este mesmo espaço que se acede de ní vel à grande sala comum que ocupa toda a largura do edí fício, virando-se para o jardim. Ali, com a mesma caracterização formal, o mesmo revestimento nas paredes, demarca diversos recantos: de comer, de estar, da música, da leitura. Ao contrário do exterior, dentro Loos carrega de cor, texturas e requintes: dos têxteis (os tapetes persas; a cortina que divide o espaço, sempre que se deseja mais privacidade; ou o s tecidos das almofadas que f orram os sofás que s e prendem ao lambrim e ao chãõ); à iluminação (o lustre com lâmpadas à vista); aos móveis cautelosamente combinados (uns desenhados, outros escolhidos, designadamente o pequeno «*banco de Tebas*», uma réplica de um banco egípcio de 1300 a. C. que visava relativizar a própria a ideia de «*tempo*»)¹². Este espaço assume-o num todo indivisível, cuidadosamente dimensionado e energicamente materializado. Já no piso de cima, pinta os lambrins de branco e suaviza os tons e o ambiente. Vira para as traseiras dois quartos de dormir, que partilham um espaçoso *quarto de banho*, e para a frente, o quarto da filha, com acesso directo ao de Li lly. Curiosamente, encaixa ali o *atelier* de pintura, no es paço central virado para a r ua, atribuindo-lhe a grande janela cimeira que o enche da luz ideal para aquele officio.

De facto, Loos assumiu desde logo que «os projectos deveriam produzir-se de dentro para fora»¹³, acrescentando: «*deveríamos construir num estilo que nos isole do mundo exterior: que a casa pareça discreta por fora e que revele toda a sua riqueza por dentro.*»¹⁴ Acreditava que a casa deveria exteriorizar-se de forma discreta, esmerando-se no interior, ainda que o exterior tenha muito a di zer à pr ópria casa. Para Loos, a j anela era simplesmente uma fonte de luz, e não uma moldura que encaixilha a vista exterior: «*Um homem culto não olha pela janela; a sua janela é um vidro despolido; está lá para deixar entrar a luz, não para se contemplar através dela.*»¹⁵ Nas casas urbanas, as suas janelas olham primeiro o es paço doméstico e só ocasionalmente a pai sagem. Ao encontrar a pos ição e proporção ideal, vai permitir que surja na fachada de um modo legitimado: «*A composição é perfeita porque não é invólucro mas antes expressão do interior; por isso, possui no exterior a interioridade de um mundo privado, assim como a marca pessoal do que é habitado. Nisto reside o segredo da duração das suas construções. (...) Na casa Steiner, a solução geral é tão*

¹² A este propósito ver Ana Luísa Rodrigues, “A habitabilidade do espaço doméstico: o cliente, o arquitecto, o habitante e a casa”.

¹³ Adolf Loos, “*Mi escuela de construcción*”, in “*Escritos II. 1910/1932*”, p.76.

¹⁴ Adolf Loos, “*Arte vernáculo*”, in “*Escritos II. 1910/1932*”, p.67.

¹⁵ Le Corbusier, “*Urbanismo*”, p.174.

clara que parece necessária, inclusive no volume, (...) o que confere a esta pequena construção as linhas e a projecção de uma grande arquitectura.»¹⁶

E assim Loos, desvelando e instruindo uma modernidade genuína que se revelou intemporal, projectou a casa Steiner que nunca deixou de ser o que sempre pretendeu ser: o acolhedor lar da família que a apropria.

Cem anos depois

Quando na primeira década do século XX, os dois arquitectos projectaram estas duas casas, respondiam em paralelo a expectativas semelhantes. Aqui, ao colocá-las lado a lado, foi dado a ver o que as aproxima e o que as distancia. Se o «*habitar*» as une, reflectindo «*hábitos*» comuns de uma mesma época, já a solução encontrada revela-se absolutamente distinta, reflectindo o pensamento e a abordagem arquitectónica dos seus autores. Certo é que ambas resistiram pacientemente ao passar dos anos, ajudando, hoje, a contar a história da arquitectura doméstica do século passado.



Fig. 01 – Casa Marques da Silva
(Fonte da autora)



Fig. 02 – Casa Steiner
(Fonte da autora)

Bibliografia

CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura do Norte do País na primeira metade do séc.XX*, FAUP Publicações, Porto, 1997.

GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos*, Editorial Nerea S.A., Madrid, 1988.

LE CORBUSIER, *Urbanismo*, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

LOOS, Adolf, *Escritos I. 1897/1909*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

LOOS, Adolf, *Escritos II. 1910/1932*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

RAMOS, Rui, *Um Lugar no Porto: a casa-atelier de Marques da Silva*, Publicação produzida no âmbito da iniciativa “Figura Eminente da

¹⁶ Aldo Rossi, “Para una arquitectura de tendencia. Escritos:1956-1972”, pp.62-64. Note-se que esta casa sofreu algumas transformações à custa dos legítimos caprichos dos vários habitantes que a foram usando. Hoje encontra-se meticulosamente restaurada segundo a versão original.

Universidade do Porto – 2013: Fernando Távora” da UP, promovida por FAUP e FIMS, 2013.

RODRIGUES, Ana Luísa, ***A habitabilidade do espaço doméstico: o cliente, o arquitecto, o habitante e a casa***, [Tese de Doutoramento em Cultura Arquitectónica], Universidade do Minho, Guimarães, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/9512>.

RODRIGUES, José Miguel, ***Arquitectura, Eclectismos, Historicismos in Dicionário de História da I República e do Republicanismo*** (Volume I: A-E), Lisboa, Assembleia da República, 2011.

ROSSI, Aldo, ***Para una arquitectura de tendencia. Escritos:1956-1972***, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1977.

RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, ***La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos***, Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1982.